

TEMAS E IDEAS DE UNA OBRA PERDIDA: LA *SPONGIA* (1617) DE PEDRO DE TORRES RÁMILA*

XAVIER TUBAU
Universitat Pompeu Fabra

Para Alberto Blecua

Pedro de Torres Rámila (1583-1657), maestro de gramática en la Universidad de Alcalá, publicó en 1617 la *Spongia*, un opúsculo del que no conservamos ningún ejemplar en el que censuraba todas las obras importantes de Lope de Vega (1562-1635) publicadas hasta la fecha. Pocos meses después de su edición, Lope y algunos de sus amigos publicaron con el seudónimo de Julio Columbario una respuesta al citado texto titulada *Expostulatio Spongiae* (1618), donde reproducían algunos fragmentos de la *Spongia* y formulaban un ataque contundente contra Torres Rámila. De esta respuesta se conservan varios ejemplares custodiados en diferentes bibliotecas europeas.

El interés de esta polémica es evidente tanto para los especialistas en la obra de Lope de Vega como para los estudiosos de la crítica y la teoría literarias de la época. Sin embargo, el único estudio de entidad que se ha publicado sobre la polémica es el de Joaquín de Entrambasaguas, en un trabajo que fue originalmente su tesis doctoral (1929) y que terminó formando parte —con múltiples añadidos— de sus *Estudios sobre Lope de Vega*¹. Sin duda, la crítica ha hecho referencia de manera reiterada a este episodio fundamental en la trayectoria literaria del escritor, pero se ha limitado a remitir a las páginas del citado estudioso, sin contrastar ni ampliar las afirmaciones allí contenidas. Con-

* Esta investigación se ha podido llevar a cabo gracias a la ayuda del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació de la Generalitat de Catalunya.

¹ Joaquín de Entrambasaguas, «Una guerra literaria del Siglo de Oro: Lope de Vega y los preceptistas aristotélicos», en *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, CSIC, 1967, 3 vols., I, págs. 63-580; II, págs. 11-411.

viene recordar, además, que Entrambasaguas había aplazado el análisis del componente teórico de la polémica para un trabajo posterior que, finalmente, no llegaría a realizarse («la crítica estética», señalaba, quedaba «apartada de este estudio a fin de no hacerlo más pesado todavía»), de modo que precisamente los aspectos teóricos de la polémica apenas habían sido descritos.

La recuperación, la edición y el estudio de los textos escritos en el contexto de las polémicas literarias de la época es una tarea fundamental para la elaboración de una historia de la crítica y la teoría literarias más rigurosa y ponderada. En este sentido, los fragmentos que se conservan de la *Spongia* y la propia *Expostulatio Spongiae* representan dos ejemplos de esa clase de textos que deben rescatarse del olvido e integrarse en la citada historia². En este artículo trato de reconstruir el contenido concreto de las críticas de Torres Rámila, así como la filiación o filiaciones teóricas de sus puntos de vista sobre la literatura, teniendo siempre presentes las limitaciones que impone el hecho de trabajar con una serie heterogénea de fragmentos que no fueron escogidos por su propio autor, sino por los autores de la *Expostulatio*.

1. LA ARCADIA

El propósito de la *Spongia* era censurar las obras literarias más importantes de Lope de Vega y poner en cuestión el prestigio que gozaba el escritor en determinados círculos culturales y sociales de la época. Las críticas de Torres Rámila se concentraban fundamentalmente en cuatro obras de Lope: la *Arcadia*, *La hermosura de Angélica*, *La Dragontea* y la *Jerusalén conquistada*. Columbario se ocupa en primer lugar de las objeciones dirigidas a la *Arcadia*, la obra no dramática de Lope que gozó de más éxito entre el público de la época (en Madrid solamente, se había reeditado en siete ocasiones a la altura de 1618)³. A partir de las citas extractadas de la *Spongia* y los comentarios de Columbario puede afirmarse que las críticas a la *Arcadia* estaban relacionadas con el problema de la imitación y el decoro. Torres Rámila censura el hecho de introducir en boca de pastores una serie de parlamentos que por su complejidad conceptual resultan impropios de esta clase de personajes, atentando de este modo contra el decoro del género pastoril y poniendo de manifiesto el desconocimiento por parte de Lope de los modelos clásicos del género. Los dos pasajes de la *Spongia* reproducidos sobre el particular son los siguientes:

² El texto más conocido y citado de la *Expostulatio Spongiae* es el apéndice que preparó Alfonso Sánchez para defender a Lope de los ataques de Torres Rámila. Para una edición y traducción de este apéndice, véase Xavier Tubau, «El “Appendix ad Expostulationem Spongiae” de Alfonso Sánchez», en «Aún no dejó la pluma». *Estudios sobre el teatro de Lope de Vega*, Barcelona, Grupo Prolope-Universitat Autònoma de Barcelona, 2009, págs. 323-369.

³ Véase Edwin S. Morby, «La *Arcadia* de Lope: ediciones y tradición textual», *Ábaco*, I, 1969, págs. 135-233.

También pones en escena a pastores que prestan atención al curso de las estrellas, a los orígenes de las cosas, a los cambios de la naturaleza, a la fortuna de dos caras para burlarte de ellos con una enorme carcajada.

Pero si hubieras leído repetidas veces atentamente a Virgilio, que canta los versos agradablemente; si lo hubieras hecho asiduamente con Sannazaro, gloria de Nápoles⁴.

La lectura atenta de las *Bucólicas* de Virgilio y de la *Arcadia* de Sannazaro, modelos paradigmáticos del género pastoril para Torres Rámila, habría permitido a Lope observar la adecuación de los diálogos de los pastores a su condición humilde y respetar, de este modo, el preceptivo decoro. Esta perspectiva del género bucólico deriva, en última instancia, de las correspondencias establecidas por Donato entre las obras poéticas de Virgilio (*Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*), la condición social de sus protagonistas (pastor, labrador, guerrero) y los tres estilos de la retórica clásica (humilde, medio y sublime)⁵. Torres Rámila no esperaba, desde luego, que Lope presentara a pastores hablando en sayagués (como en las églogas de Encina, por ejemplo). Los modelos que esgrime (Virgilio, Sannazaro) y la prosa y el verso pastoriles escritos en castellano desde Garcilaso en adelante legitimaban el perfil de un pastor educado, enamorado y atento a más cuestiones de las estrictamente relacionadas con su oficio, por lo que es improbable que Torres Rámila no hubiera asumido como obvia dicha convención. El problema radicaba en el hecho de que esos mismos pastores debatieran sobre cuestiones excesivamente complejas y manejaran un lenguaje demasiado técnico (son los pastores «más eruditos del género» para Avalor-Arce)⁶.

Recordemos, en este sentido, las censuras que recibió la *Arcadia* por parte de algún crítico desconocido al que Lope respondió de forma pormenorizada en el discurso dirigido a Juan de Arguijo que se incluyó en las *Rimas* (1602). Señalaba el escritor a propósito tanto de *La hermosura de Angélica* como de la *Arcadia* que «se pueden tratar las cosas humildes con ornamento grande», y proseguía después con una justificación del empleo que había hecho en su novela de los recursos elocutivos propios de la poesía. Esta defensa circunscrita al ámbito de la elocución («ornamento grande») tenía, sin duda, para Lope una correspondencia en el ámbito de la invención, de modo que no consideraba in-

⁴ «Et inducis gregis custodes siderum cursus, rerum primordia, natura vicissitudines, temporum ancipites eventus observantes, ut illis ingenti cachino irrideres» (*Expostulatio Spongiae*, Troyes, Pedro Chevillot, 1618, fol. 14v; cito por el ejemplar de la BNE, 2/15734); «Sed si attente Maronem suaviter modulantem, si Parthenopes decus Sannazarum lectitasses assidue» (fol. 15r).

⁵ Véase Jan M. Ziolkowski y Michael C. J. Putnam, eds., *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*, Yale, Yale University Press, 2008, págs. 623-824 (especialmente 744-745).

⁶ Juan Bautista Avalor-Arce, *La novela pastoril española*, Madrid, Istmo, 1974, pág. 164. Sobre la (escasa) teoría literaria sobre el género de la égloga en el siglo XVI y principios del XVII, véase Aurora Egido, «*Sin poética hay poetas*: Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, XXX, 1985, págs. 43-77.

verosímil colocar en las intervenciones de los pastores de su novela largos pasajes eruditos sobre las cuestiones más diversas. El aprovechamiento de materiales sacados del *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum* de Carolus Stephanus, de *Il sapere util'e delettevole* de Constantino Castriota, de la *Officina* de Ravisius Textor o del *Compendium philosophiae naturalis* de Franz Titelmans ha sido reseñado por la crítica de forma exhaustiva⁷. Y a diferencia de lo que sucede en otras novelas pastoriles, donde las fuentes se integran de forma fluida en el texto, la erudición de la *Arcadia* (como de tantas otras obras del escritor) es ostentosamente visible para el lector.

Las objeciones de Torres Rámila no eran desconocidas en el marco de la crítica literaria generada a partir de la aparición y consolidación en España del género de la novela pastoril a mediados del siglo XVI. De hecho, el vínculo entre el desconocimiento de los modelos literarios y el descuido del decoro en el tratamiento de los personajes que parece tener en mente el autor de la *Spongia* ya lo había formulado —aunque aplicado a otros pormenores— Alonso Pérez, el primer continuador de *La Diana* de Jorge de Montemayor (c. 1558-1559), al valorar los aspectos positivos y negativos de la obra de su predecesor (*La Diana*, 1563)⁸. Los autores de novelas pastoriles eran conscientes de la dificultad que comportaba justificar determinadas intervenciones de los pastores de sus obras desde el punto de vista del decoro. Para solventar este problema, solían alegar la presencia de personajes y episodios reales en sus novelas, los cuales aparecerían ocultos bajo el disfraz pastoril⁹. Columbario comenta, en este sentido, lo siguiente, sin abordar evidentemente el sentido último de la censura de Torres Rámila:

Quizá te parece algo nuevo que Lope añada el conocimiento de la naturaleza de las cosas ocultas y del curso de los cielos a los boyeros; esto, sin embargo, no se les atribuye por error sino por arte, por prerrogativa del cual introdujo en el poema a poderosísimos príncipes de España bajo el fingido nom-

⁷ Véanse los trabajos de Edwin S. Morby, «Franz Titelmans in Lope's *Arcadia*», *Modern Language Notes*, LXXXII, 1967, págs. 185-197; y «Constantino Castriota in the *Arcadia*», *Homage to John M. Hill*, Indiana, Indiana University Press, 1968, págs. 201-215; y, finalmente, de Rafael Osuna, *La «Arcadia» de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*, Madrid, Real Academia Española, 1973.

⁸ Cita el pasaje Avallé Arce, *La novela pastoril*, pág. 107. Véase una crítica en este mismo sentido por parte del propio Lope en su *Laurel de Apolo*, III, vv. 127-136; hay edición reciente de A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2007. Para este particular de la recepción contemporánea de la novela de Montemayor, véase el prólogo de Juan Montero a su edición del texto (*La Diana*, Barcelona, Crítica, 1996, págs. XXXIV).

⁹ Este acercamiento de la ficción a la historia conlleva inevitablemente la aparición de la lectura alegórica de estos textos, una aproximación crítica de la que habían sido objeto todas las bucólicas de Virgilio y que seguía condicionado asimismo la creación literaria pastoril tanto neolatina como vulgar (véase Sukanta Chaudhuri, *Renaissance Pastoral and Its English Developments*, Oxford, Clarendon Press, 1989, págs. 9-41).

bre de los boyeros. ¡Qué absurdo e ingrato sería a los oídos de todos que estos príncipes, aunque vestidos con ropa de pastores, mantuvieran entre sí diálogos ordinarios y vulgares desde el enrejado de una haya!¹⁰.

Las relaciones entre los personajes pastoriles de la *Arcadia* y los miembros de la casa de Alba han sido indicadas en numerosas ocasiones¹¹. Esta inspiración de su novela pastoril en personas de carne y hueso estaba sugerida ya en las primeras líneas del prólogo, referidas al protagonista principal de la obra, el quinto duque de Alba Antonio Álvarez de Toledo (*Anfriso*), y a su historia de amor con doña Mencía de Mendoza:

Estos rústicos pensamientos, aunque nacidos de ocasiones altas, pudieran darla para iguales discursos si, como yo fui el testigo de ellos, alguno de los floridos ingenios de nuestro Tajo lo hubiera sido; y si en esto, como en sus amores, fue desdichado su dueño, ser ajenos y no propios, de no haber acertado me disculpe, que nadie puede hablar bien en pensamientos de otros (pág. 56)¹².

Algunos años antes, en el prólogo de *La Galatea* (1585), Cervantes se planteaba el mismo problema en torno al decoro, a propósito en este caso de la doctrina filosófica contenida en los discursos sobre el amor de algunos de los personajes de la novela, y lo solventaba poniendo al descubierto la naturaleza fingida de algunos de sus pastores («muchos de los disfrazados pastores de ella lo eran sólo en el hábito»)¹³.

¹⁰ «Sed tibi novum fortase videtur quod bubulcis coeli cursus et abditorum naturae scientiam attaxat, sed id non errori, sed arti imputa, cuius beneficio potentissimos Hispaniae principes, efficto bubulcorum nomine in carmen inducit. Quam enim absurdum esset et omnibus auribus ingratum hos principes licet pastorium indutos amiculum, plebeia quaedam e bubsequis et e crate faginea mendicata colloquia inter se agitare» (fols. 14v.-15r.). En el marco de este mismo argumento, Columbario recuerda que también Virgilio y Sannazaro reproducían elementos de su realidad histórica contemporánea: 'como si en realidad Virgilio y Sannazaro no hubieran reproducido hasta cierto punto una realidad bajo la flauta pastoril' («Quasi vero hi sub avena pastoritia veritatem aliquatenus adumbrassent», fol. 15r.).

¹¹ Véase Edwin S. Morby en su prólogo a la edición de la *Arcadia*, Madrid, Castalia, 1975, pág. 12.

¹² En el discurso dirigido a don Juan de Arguijo lo formulará de manera explícita: «La *Arcadia* es historia verdadera, que yo no pude adornar con más fábulas que las poéticas» (*Rimas*, F. Pedraza, ed., Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha, 1993-1994, 2 vols., I, pág. 137). Una advertencia similar exponía Miguel Botelho de Carvalho en su prólogo a las *Prosas y versos del pastor de Clenarda* (1622): «si te pareciere que en algunas partes no guarda el decoro al estilo pastoril, ha sido por importar a la historia disfrazada con estos pastores» (citado por Avalor-Arce, *La novela pastoril*, pág. 196).

¹³ Miguel de Cervantes, *Primera parte de La Galatea*, Alcalá, Juan Gracián, 1585 (folio preliminar). Se trata de una línea de reflexión metaliteraria que culminará en las conocidas palabras de Berganza en el *Coloquio de los perros* (en *Novelas ejemplares*, J. García López, ed., Barcelona, Crítica, 2005, págs. 552-553), y que explicará la cuidada verosimilitud de episodios como el de Grisóstomo y Marcela en el *Quijote* (I, 12, págs. 140-147). Véase Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, C. Sahagún, trad., Madrid, Taurus, 1971, págs. 255-307.

Tanto la utilización de modelos históricos (como en Lope), como la estrategia de presentar a los protagonistas como falsos pastores (según hace Cervantes) permitían una percepción más flexible del decoro. Torres Rámila aceptaría con toda probabilidad ambos argumentos para justificar la intervención de los pastores sobre temas que difícilmente podían conocer. El problema no radicaba en el uso, sino en el abuso de estos temas.

2. LA HERMOSURA DE ANGÉLICA

Este poema inspirado en los amores de Angélica y Medoro narrados en el *Orlando furioso* fue editado junto con las *Rimas* y el *Isidro* en 1602 y reeditado tres años después por Juan de la Cuesta. El poema fue leído y admirado por los lectores aficionados a las obras del escritor, como sucede en el caso de Jiménez Patón, que cita hasta treinta y tres pasajes de la obra en su *Elocuencia española en arte* (1604), pero la falta de reediciones invita a pensar que el texto cayó pronto en el olvido¹⁴. Un comentario elogioso de un personaje de *La fingida Arcadia* de Tirso de Molina, un par de alusiones burlescas de Cervantes y Góngora o una crítica de Trillo y Figueroa en el prólogo de su *Neapolisea* (donde, por otra parte, despacha sin contemplaciones casi toda la poesía épica española) son algunos de los testimonios contemporáneos sobre la recepción del poema¹⁵. Las críticas de Torres Rámila dirigidas a *La hermosura de Angélica* son, en este sentido, el único ejemplo de crítica literaria mínimamente elaborada sobre el poema de Lope.

La censura de la *Spongia* sobre el particular puede resumirse en dos aspectos: por un lado, la soberbia de Lope por tratar de imitar un poema como el *Orlando furioso*; por otro, la ignorancia por parte del escritor de los preceptos aristotélicos sobre la poesía, circunstancia que explica la debilidad estructural de la obra:

Este desvergonzado paso en falso excitó más tu locura en lugar de contener tu insolente audacia. No de otro modo que si hubieras llegado a la meta felizmente con una carrera perfecta y dejados todos atrás, no dudaste en creer que sucederías a la maravillosa lira sonora del célebre Ludovico, «Forse altr' canterà con miglior plectro», con la misma disposición armoniosa.

¹⁴ Para la presencia de Lope y *La hermosura de Angélica* en el libro de Jiménez Patón, véase Antonio Quilis y Juan Manuel Rozas, «El lopismo de Jiménez Patón. Góngora y Lope en la *Elocuencia española en Arte*», *Revista de Literatura*, XXI, 1962, págs. 35-54.

¹⁵ Para estos testimonios, véase Marcella Trambaioli, «Introducción», en Lope de Vega, *La hermosura de Angélica*, M. Trambaioli, ed., Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2005, págs. 9-144, pág. 10-15.

Le falta el orden, la disposición de las partes, de las cuales se conforma en su totalidad un poema, pero estas te son del todo ajenas al no haber pisado nunca las aulas peripatéticas ni tampoco sus umbrales¹⁶.

Como explica Lope en el prólogo de su poema, Ariosto encomendó a otro poeta la narración en verso de los episodios sucedidos a dos personajes de su poema, Angélica y Medoro. Él localizó dicha historia en Turpín, el supuesto autor de una crónica sobre las andanzas de Carlomagno por España, y la puso en verso, según afirma, durante la expedición militar con la Armada Invencible¹⁷.

La observación crítica de Torres Rámila difícilmente podía ir referida al hecho mismo de la imitación de un modelo anterior. Como explica Columbario, la imitación y la continuación de composiciones escritas por otros autores es consustancial al arte poética:

Lo culpas de soberbia y lo acusas de temeridad, como si no estuviera abierto este campo para todos, como si no se atreviera a vincular sus versos de ruiseñores con Ariosto, teniendo en cuenta que tantos poetas de fuerzas inferiores lo habían intentado, que tanto antiguos como modernos habían abierto camino hacia ese descubrimiento. ¿Acaso no recogió las espigas dejadas por Homero Quinto Calaber? ¿Y no concluyó Maffeo la *Eneida* y no Virgilio? ¿Acaso, en fin, el mismo Ariosto no confió este, por así decirlo, dominio a la posteridad, cuando dijo: «Forse alter canterà», etc.?¹⁸

En el comentario de Torres Rámila se adivina, en esta ocasión, más que una censura concreta de la temática del poema y su inspiración ariostesca, la crítica de una actitud general hacia su propia creación literaria por parte de Lope, sin duda, algo pretenciosa. El escritor quería distinguirse en todos los géneros poéticos, imitando (y superando) a Sannazaro en la *Arcadia*, a Tasso en la *Jerusalén conquistada* y a Ariosto en *La hermosura de Angélica*. La pretensión de

¹⁶ «Haec in verecunda prolapsio potius tuam concitavit insaniam quam insolentem compressit audaciam. Haud aliter quasi metam foeliciter completo cursu et omnibus a tergo relictis attingisses celebri Ludovici lyrae mirifice personanti: “Forsè altr’ canterà con miglior plectro”, succedere eadem concinnitate de te existimare non dubitasti» (fol. 16r.); «Deest numero, partium dispositio, ex quibus totum coalescit poema, sed haec a te aliena valde cum Peripateticorum gymnasia nunquam presseris, neque eius limina salutaveris» (fol. 16v.).

¹⁷ Véase el prólogo en la citada edición de *La hermosura de Angélica*, págs. 185-186. La aparición del arzobispo de Reims como fuente de datos históricos era un lugar común de los *romanzi* italianos y la literatura caballeresca en general (véase, al respecto, el artículo de José María Micó, «Épica y reescritura en Lope de Vega», *Criticón*, LXXIV, 1998, págs. 93-108; especialmente, 103-104).

¹⁸ «Ideoque illum superbiae arguis et temeritatis acusas, quasi non omnibus hic campus pareret, quasi luscinales suos cantus Ariosto sociare non auderet. Cum hoc tot inferiorum virutum vates tentarint, cum illi tot antiqui, tot recentiores ad hoc inventum viam straverint. An non Quintus Calaber relictas ab Homero spicas collegit? Et Maphaeus non Maronis *Aeneidi* extremam manum apposuit? Num denique ipse Ariostus hanc quasi posteritati provinciam demandavit, cum dixit, “Forse alter canterà”, etc.?» (fol. 16r.-v.).

«suceder» a Ariosto parece ser, por lo tanto, el reproche fundamental que dirige Torres a Lope en el primero de los dos pasajes de la *Spongia* citados.

Más interesante resulta la crítica dirigida a la articulación interna de los contenidos del poema («Deest numero, partium dispositio, ex quibus totum coalescit poema»). La respuesta de Columbario, como sucede a menudo, no afronta las críticas concretas que se formulan al poema de Lope, limitándose a defender, en este caso, la formación filosófica del escritor¹⁹. La aparición de nociones como el orden y la disposición de las partes de un poema se explica probablemente por la consideración de *La hermosura de Angélica* como un poema épico. Si bien es cierto que requisitos como la unidad, el orden adecuado de las partes y la trabazón interna de los episodios son consideraciones que los aristotélicos proyectaban sobre cualquier composición poética con argumento²⁰, no lo es menos que la mayoría de reflexiones sobre el particular que se encuentran en textos españoles de la época (al margen de poéticas como la del Pinciano y la de Cascales) se formulan a propósito del poema épico. En este sentido, el hecho de que Columbario presente la continuación de la *Ilíada* de Homero escrita por Quinto de Esmirna y la de la *Eneida* de Virgilio compuesta por Maffeo Vegio como ejemplos clásico y contemporáneo del proceder seguido por Lope²¹ invita a pensar que también consideraba el poema como una composición épica²².

¹⁹ ‘Ven entonces: ¿de dónde sacaste que Vega carece de formación filosófica?’ («Sed adedum unde tibi constat Vegam philosophiae imperitum esse?», fol. 16v.).

²⁰ Véanse, por ejemplo, estas reflexiones de Tasso, derivadas de la *Poética* aristotélica, sobre la necesaria entereza (principio, medio y fin), grandeza (extensión) y unidad (de la acción) del argumento (fábula) de un poema: «Or poiché avrà il poeta ridotto il vero ed i particolari dell’istoria al verisimile ed a l’universale, ch’è proprio dell’arte sua, procuri che la favola (favola chiamo la forma del poema che definir si può testura o composizione degli avvenimenti) procuri, dico, che la favola, ch’indi vuol formare, sia intera, o tutta che vogliam dire, sia di convenevol grandezza, e sia una» (*Discorsi dell’arte poetica e in particolare sopra il poema eroico*, II, en Torquato Tasso, *Prose*, E. Mazzali, ed., Milano-Napoli, Ricciardi, 1959, págs. 349-410, 368).

²¹ El poema de Quinto de Esmirna (siglo IV a. C.) fue descubierto por el cardenal Bessarion en Calabria a mediados del siglo XV (de ahí el nombre de Quintus *Calaber*) y editado con el título de *Homeri paralipomenon*. El poema, dividido en catorce libros, retomaba la guerra de Troya justo en el punto en el que la había dejado Homero, tras la muerte de Héctor (véase sobre este autor el volumen *Quintus Smyrnaeus. Transforming Homer in Second Sophistic Epic*, M. Baumbach y S. Bär, eds., Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2007). El humanista Maffeo Vegio (1407-1458), por su parte, escribió el libro decimotercero de la *Eneida* narrando la boda de Eneas y Lavinia en un total de 600 versos (véase la edición bilingüe de M. C. J. Putnam y J. Haskins, Maffeo Vegio, *Short Epics*, Harvard, Harvard University Press, 2004, págs. 2-41).

²² Lope, sin embargo, había afirmado explícitamente que su poema no era una obra épica y que la consideraba, sencillamente, como poesía de tema amoroso («Este poema no es heroico ni épico, ni le toca la distinción de *poema* y *poesis* que pone Plinio. Basta que le venga bien lo que dijo Tulio de Anacreonte, que *tota poesis amatoria est*» (*Rimas*, I, págs. 133-135). Con esta afirmación el escritor probablemente no quería dar una clave para la caracterización genérica de su obra, sino, sencillamente, evitar que fuera juzgada desde los parámetros formales de la épica cul-

La aparición de consideraciones sobre la falta de orden y la consiguiente descuidada disposición de las partes en una obra juzgada como épica como *La hermosura de Angélica* era hasta cierto punto previsible en el contexto de una crítica literaria escrita por un defensor del aristotelismo como Torres Rámila. Desconocemos si el profesor de Alcalá precisó en la *Spongia* los aspectos del poema que le parecían fallidos desde el punto de vista de la estructura interna de la obra, pero cabe pensar que compartiría el juicio crítico de muchos historiadores de la literatura sobre el carácter enmarañado de la trama²³. Con todo, la observación de Torres Rámila suscita la pregunta sobre la perspectiva teórica que hacía compatible la censura dirigida a *La hermosura de Angélica* con la valoración positiva de un poema como el *Orlando furioso*. Después de todo, la falta de unidad y cohesión interna que Torres echa en falta en el poema de Lope habían sido precisamente los aspectos más censurados en la obra de Ariosto por parte de teóricos aristotélicos como Trissino, Speroni o Minturno. Como expondré con más detalle a propósito de las críticas dirigidas a la *Jerusalén conquistada*, es probable que Torres haya asumido, como la mayoría de aristotélicos españoles, la perspectiva conciliadora entre la épica clásica y el *romanzo* contemporáneo que había presentado Torquato Tasso en sus discursos sobre el arte poética (particularmente en el segundo de ellos). Esta circunstancia, sin embargo, no favoreció, como se ha visto, una lectura más benévola del poema de Lope por parte del crítico aristotélico.

3. LA DRAGONTEA

Las dificultades que tuvo Lope para que le concedieran la licencia de impresión para publicar el primero de sus poemas épicos están directamente relacionadas con la censura que formulará Torres Rámila contra la obra años después en su *Spongia*. El primer poema épico de Lope narra la última incursión de Francis Drake en las posesiones españolas americanas, los intentos de saquear las ciudades costeras para hacerse con el oro y la plata americanos y la tentativa frustrada de invadir la ciudad de Panamá, hechos que culminaron finalmente con la muerte por disentería del pirata inglés a principios de 1596²⁴.

ta contemporánea. Como sintetiza Maxime Chevalier, «ce qui intéresse Lope dans le Roland furieux, comme Góngora vers la même époque, c'est la passion romanesque, non l'action héroïque et chevaleresque» (*L'Arioste en Espagne, Recherches sur l'influence du «Roland furieux»*, Bordeaux, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966, págs. 355-356).

²³ Una «inextricable maraña de sucesos» para Alborg, o «un dificultoso engendro híbrido, un conglomerado de motivos que ningún crítico ha tenido aún la paciencia de desenmarañar y poner en limpio» para Vossler (recoge estos testimonios Trambaioli, «Introducción», pág. 33).

²⁴ Sobre la vida y los viajes de Francis Drake, véase la monografía de Harry Kelsey, *Sir Francis Drake: The Queen's Pirate*, New Haven-London, Yale University Press, 1998.

Tanto el protagonismo que adquiere este enemigo de la monarquía española como, sobre todo, la circunstancia de haber concedido a Diego Suárez de Amaya y no a Alonso de Sotomayor el prestigio de haber sido el verdadero héroe de la batalla contra el inglés fueron las razones por las cuales Antonio de Herrera, cronista mayor de las Indias desde 1596, bloqueó la publicación de la obra en Castilla y las Indias²⁵. Lope optó finalmente por editar el poema en Valencia, fuera de la jurisdicción del Consejo de Castilla, y el libro salió impreso a finales de la primavera de 1598.

El poema de Lope, un espejo de príncipes dirigido al joven Príncipe de Asturias (futuro Felipe III), resultaba una propuesta literaria, sin duda, arriesgada. La obra pretendía ofrecer como opuestas las conductas de Drake y Suárez de Amaya, presentando al primero como un ejemplo de la falta de prudencia y al segundo, en tanto que alcalde de Nombre de Dios, como paradigma del funcionario mesurado y leal a la corona²⁶. Este propósito de ensalzar las responsabilidades como funcionario de Suárez de Amaya por encima de sus virtudes militares como soldado conllevaba inevitablemente que la personalidad y las hazañas del pirata inglés adquirieran un protagonismo central en la obra. El lector de *La Dragontea* percibe desde las primeras octavas del poema este particular y resultaba lógico que los garantes del discurso oficial sobre las vicisitudes políticas y militares de las Indias reaccionaran negativamente ante una propuesta de estas características. Así, por ejemplo, Francisco Caro de Torres, un ayuda de campo de Sotomayor, justificaba en parte la decisión de publicar su *Relación de los servicios* prestados por su general en Panamá por la necesidad de desmentir la versión de los hechos ofrecida por Lope de Vega en su poema:

Y porque de esta jornada escribió Lope de Vega un libro que intituló *La Dragontea*, que anda entre sus obras, movido por la primera información, el cual atribuyó la gloria del suceso a quien no le tocaba, quitándola a quien de derecho se le debe, como al Capitán general, y dio este título a quien no le pertenecía, y habiendo leído esta historia muchas personas que se hallaron en ella, me han persuadido imprima la relación que hice a su Majestad²⁷.

²⁵ El hecho de que este poema épico de Lope, leído como una nueva crónica de indias análoga a los poemas de Alonso de Ercilla (1569-1589) o Pedro de Oña (1596), presentara una versión diferente de la establecida oficialmente por la corona se explica, probablemente, por tratarse de un encargo del propio Diego Suárez de Amaya, según ha propuesto de forma convincente Elizabeth R. Wright, *Pilgrimage to Patronage. Lope de Vega and the Court of Philip III, 1598-1621*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2001, pág. 32.

²⁶ Véase Elizabeth R. Wright, «El enemigo en un espejo de príncipes: Lope de Vega y la creación del Francis Drake español», *Cuadernos de Historia Moderna*, XXVI, 2001, págs. 115-130.

²⁷ Cita el texto Wright, «El enemigo en un espejo de príncipes», pág. 125, que reproduzco modernizando la ortografía. Esta *Relación de los servicios que hizo a su majestad del Rey [...] don Alonso de Sotomayor* se publicó en 1620, pero parece que ya había circulado manuscrita durante las dos primeras décadas del siglo.

La censura de Torres Rámila a *La Dragontea* participa de este rechazo general al tratamiento de la figura del pirata inglés. Esta obra deforme, escribe Torres, es una vergüenza para España y debería ser olvidada del todo, dado que está dedicada a celebrar un personaje tan dañino para los intereses españoles como Francis Drake y pone en cuestión, además, la capacidad militar de los españoles gobernados por Felipe II²⁸. Columbario responde a estas críticas señalando que Torres no ha interpretado correctamente la obra ('inviertes el sentido de toda *La Dragontea*', «integrum *Draconteae* carmen praepostero ordine inuertis», fol. 17r.-v.), para exponerle a continuación el verdadero sentido que adquieren en el marco de la obra los elogios a Drake:

Quando Lope elogió de este modo a esa que llamas «bestia infame», lo hizo para disminuir la fama de Drake ante nuestro español Amaya, para oscurecer sus victorias, para mostrar a la misma España —a la cual imputas que Lope había creído inepta para la guerra— el daño que había producido. ¿Por qué no iba a proceder así, si de la celebrada magnanimidad del inglés se alza todavía más el nombre de Amaya? Así ponderaron Virgilio la fortaleza de Turno y Homero la de Héctor, para que las victorias de Eneas y Aquiles resplandecieran más con los elogios dirigidos a los enemigos²⁹.

La respuesta de Columbario se aprovecha, sin entrar en más precisiones, del lugar común de la literatura épica y militar en general según el cual el elogio del enemigo redundaba en el prestigio de los vencedores. El alcalde Suárez de Amaya, concluye, debe tanto a los versos de Lope como Aquiles a los de Homero en la *Iliada*: el poeta griego propició que las hazañas del héroe de la guerra de Troya sean recordadas³⁰; de la misma manera, los versos épicos de Lope

²⁸ «*Draconteae* Hispaniae dedecus opus obliteratur integrum. Informi huic libello infuisti alterum ineptiarum demore plenum, cum solum infestissimum oceano pyratham [...] carmine celebrare, quam imbellem sub Philippo regum potentissimo credideras» (fol. 17r.).

²⁹ «Nam ubi sic in hoc opere infestam illam, ut ais, belluam laudavit, ut Amaiae Hispaniae nostrae Ducis famam minueret, ut ipsius victorias obscuraret, ut ipsa denique Hispania (quam imbellem ipsum credidisse affingis) dispendium pateretur. [...] Si ex celebrata ipsius magnanimitate maius Amaiae nomen exsurgit. Sic Maro ipsius Turni, sic Homerus Hectoris fortitudinem decantant, ut Aeneae et Achillis victoriae magis alienis laudibus clarescerent» (fol. 17v.).

³⁰ «De quibus merito ipsius Amaiae Manes expostulare possent, quod sic eos per Lupi latius infestent, cum eius tantum debeat versibus, quantum vel ipse Achilles vati suo, cuius beneficio aeternitate donatus est» (fol. 17v.). Columbario da por cerrada su breve defensa de *La Dragontea* ('No me entretengo con el gran número de tonterías de esta cabeza, pues centro mi atención en completar la causa antes que la página'; «Non immoror plerisque huius capitis quisquiliis cum magis studeam causam implere quam paginam», fol. 17v.) y plantea la transición al comentario de las críticas dirigidas a la *Jerusalén* ('Vengo a la epopeya, cuarto acto de tu funesta tragedia —pues cambiaste el zueco por el coturno—, en la cual reúnes fuerzas, levantas mucho polvo y tratas grandes tonterías con gran conato, como dice en Plauto cierta anciana'; «Venio ad epopeiam quartum funestae tuae tragediae actum —nam soccum cothurno commutasti— in qua vires colligis pulverem multum moves et cuiusdam instar vetulae apud Plautum “magno conatu, magnas nugae

deberían conservar y transmitir el recuerdo de los hechos heroicos de Amaya a las futuras generaciones, como explica el mismo escritor en la dedicatoria al Príncipe de Asturias.

4. JERUSALÉN CONQUISTADA

La elección por parte de Lope de la tercera cruzada y la recuperación de la ciudad santa como tema para su gran poema épico es indisoluble de la voluntad de equipararse con la *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso. El poema del italiano se convirtió rápidamente en una obra de referencia para la cultura literaria europea desde la primera edición completa en veinte cantos aparecida en 1581 (la versión revisada y ampliada del texto, publicada en 1593, se titularía *Gerusalemme conquistata*). Juan Sedeño, el autor de la primera traducción castellana impresa del poema (1587), lo presentaba como «el más nuevo y más gustoso fruto que de muchos años acá la fecunda Italia en la fertilidad de sus raros ingenios ha producido»³¹. Por esas mismas fechas (antes de 1610, en cualquier caso), Bartolomé Cairasco de Figueroa, autor de una traducción inédita del poema, ponderaba la riqueza estilística de la obra y su observancia de los principios de la poética aristotélica³².

El modelo del poema de Tasso está presente en el título de la obra, el tema de la cruzada, la división en veinte cantos y la métrica. Asimismo, si bien no hay una correspondencia exacta de los personajes del poema de Lope con los que aparecen en la obra de Tasso, la crítica ha advertido la existencia de préstamos de «episodios y situaciones»: el amor de Ismenia por Alfonso VIII recuerda el de Herminia por Tancredo; el cautiverio de este último en el castillo de Armida encuentra su paralelo en el encierro de Alfonso en el castillo de Ismenia; cuando el monarca español es alcanzado por una flecha en el asedio de la ciudad de Tiro, se recuerda a Godofredo con la saeta clavada en el muslo

nugas agis'», fols. 17v.-18r.; en realidad, la frase procede de Terencio, *Heauton Timorumenos*, 621: «magno iam conatu magnas nugas dixerit»).

³¹ Torquato Tasso, *Jerusalem libertada*, J. Sedeño, trad., Madrid, Pedro Madrigal, 1587, «Al lector», f. 8v.

³² «Hay otros poemas toscanos, a quién ellos llaman *romanzi*, como *Orlando enamorado*, *Orlando furioso* y otros de esta suerte que ni son heroicos (aun se duda si merecen el nombre de poemas, por no guardar el modo y traza de Homero, inventor y padre de aquesta arte y de otros antiguos griegos y latinos), ni siguen el orden de la antigua poesía heroica, enseñada de Aristóteles en su *Poética*. Estas tales obras, por la dulzura, libertad y variedad de su estilo, tienen la traducción más fácil y, en general, más deleitable y gustosa. Mas este poema, de quien trato, va tan grave, yerto y pomposo, y tan observante de la antigüedad poética, que aun en su original no gustan de él sino los graves y curiosos entendimientos» (Torquato Tasso, *Jerusalén libertada*, A. Cioranescu, ed., Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife, 1967, «Al lector», pág. 45).

en los muros de Jerusalén; en otras ocasiones, es Ricardo Corazón de León quien actúa o habla de forma parecida a Godofredo³³.

4.1. *Tasso y Lope*

Las críticas de Torres Rámila a la *Jerusalén conquistada* se articulan en torno a las relaciones del poema de Lope con la *Gerusalemme* de Tasso y con las reglas formales de los aristotélicos para el poema épico. Los fragmentos reproducidos por Columbario permiten adivinar un desarrollo de la censura que partía de consideraciones generales sobre las unidades de acción y la verosimilitud y proseguía a continuación con el comentario de varios pasajes del poema que ilustraban, según el autor de la *Spongia*, el descuido del escritor en el seguimiento de los principios aristotélicos sobre el poema épico.

En primer lugar, Torres reprocha a Lope su pretensión de emular e incluso superar literariamente el poema de Tasso, juicio análogo, como recuerda Columbario, al formulado a propósito de la imitación del *Orlando furioso* en *La hermosura de Angélica*:

«Me habría contenido, sin duda, si hubieras trabajado con esfuerzo y meticulosamente para emular esas lumbres de Italia, pero se dirá que has ido por delante y no por detrás del divino Tasso con tu discurso pedestre, tu fútil ingenio y tu lengua balbuciente. ¡Oh suma locura!». Lo mismo objetaste más arriba a propósito de Ariosto y en ambos casos esparces injurias que aprendes de las tabernas³⁴.

Las características formales y temáticas que comparte el poema de Lope con la obra de Tasso invitan a pensar que el escritor pretendía no sólo imitar la poesía épica del italiano, como lo habían hecho, hasta entonces, Cristóbal de Virués en el *Monserate* (1587) o Cristóbal de Mesa en *Las Navas de Tolosa* (1594), sino producir la versión española de la *Gerusalemme* y, por lo tanto, escribir la gran epopeya histórica de su época (la imitación del título es indicativa, en este sentido, de esta «abierta y desafiante emulación» que advertía Joaquín Arce)³⁵. Se trata de un proceder que se observa en la práctica por parte

³³ Véase Rafael Lapesa, «La *Jerusalén* de Tasso y la de Lope», *Boletín de la Real Academia Española*, XXV, 1946, págs. 111-136; y Joseph Gariolo, *Lope de Vega's «Jerusalén conquistada» and Torquato Tasso's «Gerusalemme liberata» Face to Face*, Kassel, Reichenberger, 2005.

³⁴ «“Sustinuissem equidem haec Italiae lumina et si aegre aemulari anxiete elaborasse, at vero pene divinum Tassum tua pedestri oratione futili ingenio et balbutiente lingua prae ire nec assequi. O summa dementia!” Idem de Ariosto superius obiecasti et convitia utrobique spargis, quae te copae docuerunt» (fol. 18r.).

³⁵ Joaquín Arce, *Tasso y la poesía española. Repercusión literaria y confrontación lingüística*, Barcelona, Planeta, 1973, pág. 46.

de Lope de otros géneros literarios: las novelas cortas dedicadas a Marta de Nevares pretenden erigirse como nuevo modelo del género y superar, así, las *Novelas* de Cervantes; asimismo, la poesía mitológica de *La Filomena* y *La Circe* representa una réplica al *Polifemo* de Góngora y un intento de desplazar la atención que prestaba el público contemporáneo a la poesía del cordobés³⁶.

Este propósito de imitar y superar el poema de Tasso, que implica lógicamente una confianza plena por parte del escritor en su capacidad de componer una obra de factura artística tan excelente como la *Gerusalemme*, se deja entrever en un pasaje del *AntiJáuregui* atribuido a Lope de Vega³⁷. Jáuregui había citado decenas de versos de la *Jerusalén* en su censura del poema para ilustrar, por un lado, el empleo de extranjerismos y neologismos, recursos que precisamente Lope censuraba a Góngora y sus imitadores y, por otro, la utilización de léxico humilde que atentaba contra el estilo sublime prescrito tradicionalmente para la épica. El autor del *AntiJáuregui* le reprocha que las citas de los versos se presenten sin el contexto que las dota de sentido. Esta manipulación de los pasajes criticados, señala el autor del opúsculo, es análoga a la que llevaron a cabo los miembros de la Academia della Crusca con algunos pasajes de la *Gerusalemme*:

Pero ¿quiere que le diga un secreto? Esto para que no lo sepa nadie: las apoloías de Italia le han echado a perder, todo su discurso poético es traducción de la Academia de la Crusca de Florencia contra el Taso, menos sus boberías y la manera de calumniar a Lope con versos así sueltos porque parezcan feos; pues con la misma traza se los van sacando al Taso los florentinos, que versos que no concluyen la sentencia claro está que han de parecer mal. Y así al Taso le sacaron de su *Jerusalén* muchos como Vuestra Merced a la de Lope;

³⁶ Sobre el carácter híbrido y original de esta epopeya, con elementos de la picaresca, la novela y la pseudohistoria, véase José Lara Garrido, «Fusión novelesca y épica culta en Lope (De *La hermosura de Angélica* a la *Jerusalén conquistada*)», *Analecta Malacitana*, IV, 1981, págs. 187-202; Felisa Guillén, «Historia y poesía en el Renacimiento: El prólogo de la *Jerusalén conquistada*», *Selected Proceedins of the Pennsylvania Foreign Language Conference*, G. C. Martin, ed., Pittsburg, Duquesne University, 1988, págs. 73-79; Elizabeth R. Wright, «Entre épica y picaresca: la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega», *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, I. Lerner, R. Nival y A. Alonso, eds., Newark, Juan de la Cuesta, 2004, II, págs. 589-594; y Luis Gómez Canseco, «Letras divinas y humanas en la *Jerusalén conquistada* de Lope», *Anuario Lope de Vega*, XII, 2005, págs. 109-132.

³⁷ Como es sabido, Jáuregui escribió una crítica de la *Jerusalén conquistada* titulada *Al maestro Lisarte de la Llana, el licenciado Claros de la Plaza, su discípulo, hijo de Llanos de Castilla y Plaza*. La respuesta a esta censura, conocida como el *AntiJáuregui*, se ha atribuido por regla general al propio Lope (Miguel Artigas, «Un opúsculo inédito de Lope de Vega. El *AntiJáuregui* del Licenciado D. Luis de la Carrera», *Boletín de la Real Academia Española*, XII, 1925, págs. 587-605. Véase ahora Juan Montero, «Sobre las relaciones literarias entre Lope y Jáuregui», *Anuario Lope de Vega*, XIV, 2008, en prensa.

no tengo para qué referírselos, pues los tiene tan vistos y de aquella manera parecen tan bajos (pág. 598)³⁸.

4.2. *El aristotelismo y la unidad de acción*

Las manifestaciones del aristotelismo en teóricos y críticos españoles suelen coincidir en otorgar un lugar de excepción a la unidad de acción. El principio de la unidad de la fábula es fundamental en el marco de las reflexiones aristotélicas sobre la construcción interna de la tragedia y la epopeya (como es sabido, las unidades de tiempo y lugar fueron formuladas por los comentaristas y críticos del siglo XVI)³⁹. Para Aristóteles, la epopeya debe estructurarse «en torno a una sola acción entera y completa, que tenga principio, partes intermedias y fin, para que, como un ser vivo único y entero, produzca el placer que le es propio» (*Poética*, 1459a 17-20). En este sentido, el poeta debe seleccionar una acción principal (el regreso de Ulises a Ítaca, por ejemplo) y concentrar su exposición en algunos de los episodios —no todos, para no convertirse en un relato histórico— que la conforman, procurando que todos los elementos seleccionados sean indispensables para el desarrollo del argumento (1459a 20-30). Para Aristóteles la *Ilíada* es una epopeya representativa de esta unidad de acción y cohesión interna de los episodios. Homero no «intentó narrar en su poema la guerra entera, aunque esta tenía principio y fin, pues la fábula habría sido demasiado grande y no fácilmente visible en su conjunto», sino que se limitó a «una parte y usó muchas otras como episodios», entre los cuales estaría el famoso «catálogo de las naves» del canto segundo.

El desarrollo en Italia de la teoría literaria de corte aristotélico a partir de mediados del siglo XVI tuvo que posicionarse rápidamente sobre determinadas obras literarias contemporáneas que no respetaban los principios sobre la composición poética de Aristóteles y, en particular, la citada unidad de acción. El éxito de una obra como el *Orlando furioso*, tan poco verosímil y donde se entrelazaban diferentes acciones, y la necesidad de proporcionarle un lugar en el

³⁸ La controversia entre Tasso y los académicos surgió a raíz de la publicación del diálogo de Camillo Pellegrino, *Carrafa overo dell'epica poesia* (Florencia, 1584), donde se anteponía la *Gerusalemme* de Tasso al *Orlando* de Ariosto. Los académicos publicaron como respuesta el volumen titulado: *Degli academici della Crusca difesa dell'«Orlando furioso» dell'Ariosto contra 'l dialogo «Dell'epica poesia» di Camillo Pellegrino: stracciata prima* (Florencia, 1584). Tasso intervino directamente en la polémica con su *Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»* (Ferrara, 1585). Para las réplicas de Tasso a las críticas sobre su empleo de determinadas palabras, véase su *Apologia in difesa della «Gerusalemme liberata»* (1585), en Torquato Tasso, *Prose*, ed. E. Mazzali, Milán-Nápoles, Ricciardi, 1969, págs. 411-485 (472-485).

³⁹ Véase Marvin T. Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Criticism, 1531-1555*, Urbana, The University of Illinois Press, 1946, págs. 73-84. Cito la *Poética* por la edición de Valentín García Yebra (Madrid, Gredos, 1974).

marco del sistema de géneros aristotélico fue, sin duda, uno de los episodios que más estimuló el desarrollo de la teoría literaria contemporánea. Defensores del poema de Ariosto como Giraldo Cintio o Giambattista Pigna, ante la imposibilidad de justificar determinados aspectos formales del poema desde la preceptiva aristotélica, afirmaron que el *romanzo* constituía un nuevo género literario, desconocido para los antiguos y, por lo tanto, no sujeto a las reglas de la *Poética*. Otros críticos más conservadores como Antonio Minturno o Sperone Speroni, si bien reconocían la calidad literaria del *Orlando*, le negaban la primacía artística precisamente por acumular diferentes acciones a lo largo de la obra⁴⁰. Torquato Tasso, finalmente, trató de conciliar ambas posturas en sus discursos sobre el arte poético dispensando un análisis más pormenorizado al problema de la unidad y la variedad de las acciones⁴¹. En primer lugar, Tasso rechazó la distinción entre *romanzo* y épica de algunos críticos contemporáneos, afirmando que se trataba de un mismo género literario⁴². En segundo lugar, con el propósito de mantener intacto el valor de un principio compositivo tan importante como la unidad de acción, señaló que el éxito del *Orlando*, en contra de lo que afirmaban algunos de sus defensores, no se explicaba por las múltiples acciones que contenía, sino por los temas que se tratan en la obra y por la decorosa caracterización de los protagonistas y sus costumbres (II, pág. 386).

La fortuna del *Orlando* entre los lectores de la época explica que Tasso conceda la importancia de la variedad en la composición poética y asuma, por lo tanto, la inevitable distancia que media entre la sensibilidad del público antiguo y el moderno. Sin embargo, esta variedad es perfectamente compatible con la unidad de acción:

Dico bene che la varietà è lodevole sino a quel termine che non passi in confusione, e che sino a questo termine è tanto quasi capace di varietà l'unità quanto la moltitudine delle favole, la qual varietà se tale non si vede in poe-

⁴⁰ Véase Joel E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, Nueva York-Burlingame, Harcourt, Brace & World, 1963, págs. 70-77; Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, Chicago University of Chicago Press, 1963, 2 vols., II, págs. 954-1073.

⁴¹ Para el contenido, las fuentes y la reelaboración de determinados presupuestos aristotélicos en los *Discorsi* de Tasso, véanse los trabajos de Guido Baldassari, «Introduzione ai *Discorsi dell'arte poetica* del Tasso», *Studi Tassiani*, XXVI, 1977, págs. 5-38; y Daniel Javitch, «Dietro la maschera dell'aristotelismo: innovazioni teoriche nei *Discorsi dell'arte poetica*», *Torquato Tasso e la cultura estense*, G. Ventura, ed., Città di Castello, Leo S. Olschki, 1999, 3 vols., II, págs. 523-533.

⁴² «Imita il romanzo e l'epopeia le medesime azioni; imita co'l medesimo modo; imita con gli stessi istrumenti: sono dunque della medesima spezie» (*Discorsi dell'arte poetica*, II, pág. 377). Como ha explicado Daniel Javitch, «Self-justifying Norms in the Genre Theories of Italian Renaissance», *Philological Quarterly*, LXVII, 1988, págs. 195-217 (205-212), Tasso estaba especialmente interesado en negar la distinción entre *romanzo* y épica que había propuesto, por ejemplo, Giraldi: con ello evitaba la posible acusación de que la *Gerusalemme liberata*, en tanto que escrita como una fusión de épica y *romanzo*, fuera una obra híbrida.

ma d'una azione, si dee credere che sia più tosto imperizia dell'artefice che diffeto dell'arte [...]. Non era per aventura così necessaria questa varietà a' tempi di Virgilio e d'Omero, essendo gli uomini di quel secolo di gusto non così isvogliato, però non tanto v'attesero, benché maggiore nondimeno in Virgilio che in Omero si ritrovi. Necessariissima era a' nostri tempi; e perciò dovea il Trissino co'sapori di questa varietà condire el suo poema, se voleva che da questi gusti sì delicati non fosse schivato (II, págs. 386-387).

El hecho de que los aristotélicos españoles combinen la admiración por el *Orlando furioso* con una defensa inflexible de la unidad de acción invita a pensar que su aproximación al aristotelismo tuvo lugar a través de la lectura de los discursos de Torquato Tasso. Desde luego, no era necesaria una traducción del texto como la preparada por Tamayo de Vargas para dar a conocer sus contenidos en España⁴³. La edición veneciana de los *Discorsi* (1587) circuló sin duda entre teóricos de la literatura y escritores españoles de la época. Por otra parte, autores como Cristóbal de Mesa trataron directamente a Tasso durante su estancia en Italia (1586-1591)⁴⁴. Mesa prologó cada una de sus epopeyas con indicaciones sobre la naturaleza del poema épico e insistió especialmente sobre el tema de la unidad de acción⁴⁵.

La segunda de las críticas que dirige Torres Rámila a la *Jerusalén conquistada* se formula precisamente en el marco de este aristotelismo español que acabo de presentar de forma resumida:

Presta atención mientras trato de poner bajo la *Esponja* algunas cosas de las muchas que se contienen en tu delirio trágico. En primer lugar, si es lícito creer al príncipe de la filosofía, la acción debe ser una, no muchas; uno el general, no muchos. Tú ni te complaces en una acción, pues acumulas muchas, ni trataste de encumbrar sólo a Ricardo, sino que también lo hiciste con el rey Alfonso de España y su valiente soldado Garcerán. Homero se propuso a uno solo; Virgilio escogió a otro⁴⁶.

Aristóteles no especifica de forma clara que la acción de la epopeya deba ser protagonizada solamente por un personaje. De hecho, en la *Poética* sola-

⁴³ Según Marcelino Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas*, II: siglos XVI-XVII, en *Obras Completas*, E. Sánchez Reyes, ed., Madrid, CSIC, 1947, pág. 211, Salvá tenía el manuscrito de una traducción de los *Discursos sobre el poema heroico* del citado historiador.

⁴⁴ Véase Cristóbal de Mesa, *Rimas*, R. Senabre, ed., Badajoz, Diputación de Badajoz, 1991, pág. 15.

⁴⁵ Véase Cristóbal de Mesa, *Las Navas de Tolosa. Poema heroico*, Madrid, Viuda de Pedro Madrigal, 1594, «A los lectores», f. 7r.-f. 8v.

⁴⁶ «Aurem accomodes, dum pauca de multis *Spongiae* subiicere contendo quae in tuo tragico continetur deliramento. In primis, si fas credere philosophiae principi astruenti, unam debere esse actionem, unum ducem, non plures. Tu nec una gaudes, multas agglomeras, nec Ricardum tantum in coelum usque efferendum enixe contendisti, sed Iberiae regem Alphonsum eiusque militem Garceranum strenuum. Unum sibi proposuit Homerus, alterum sibi designavit Virgilius» (fol. 19r.).

mente se mencionan los poemas dedicados en exclusiva a un personaje cuando se expone la confusión entre un poema monográfico sobre Heracles o Teseo y la unidad de acción:

La fábula tiene unidad, no, como algunos creen, si se refiere a uno solo; pues a uno solo le suceden infinidad de cosas, algunas de las cuales no constituyen ninguna unidad. Y así también hay muchas acciones de uno solo de las que no resulta ninguna acción única. Por eso han errado sin duda todos los poetas que han compuesto una *Heracleida* o una *Teseida* u otros poemas semejantes, pues creen que, por ser Heracles uno, también resultará una la fábula (VIII, 1451a 16-22).

Sin embargo, los teóricos de la literatura renacentistas extendieron el precepto de la unidad de acción hasta prescribir la necesidad de que el poema épico tuviera exclusivamente un protagonista principal («unam debe essere actionem, unum ducem, non plures»)⁴⁷. Torres Rámila considera que tanto Ricardo, el rey inglés, como Alfonso VIII y su soldado Garcerán son personajes que adquieren un protagonismo similar en el curso del poema, con lo que Lope estaría atentando contra la exigencia de construir una acción en torno a un solo personaje principal.

Resulta interesante comparar este juicio con el formulado pocos años después por Juan Pablo Mártir Rizo en su conocida traducción al romance de una versión latina de la *Poética* de Aristóteles. Allí, cuando traduce el pasaje sobre la fábula heroica y sus propiedades, Mártir Rizo introduce una digresión sobre los aspectos formales de la *Jerusalén* «para que los extranjeros no ignoren que hay en España quien sabe conocer los hierros de la parte formal de la epopeya trágica» (pág. 61). Entre las críticas que se dirigen al poema de Lope, no falta la relativa a la falta de un héroe principal dentro de la obra:

No es tampoco esta fábula de la *Jerusalén* una, de una persona sola, porque de ella misma se manifiesta que fueron tres héroes, todos reyes iguales, como Alfonso, Felipe y Ricardo. El mismo poeta parece que lo sintió así en muchos lugares y particularmente en el canto décimo: «mas di al trifauce de ese inútil terno», de donde conocidamente se manifiesta que son tres cabezas, porque al cancerbero le pinta Virgilio en su *Eneida*, libro sexto, con tres cabezas, y la palabra «trifauce» lo declara⁴⁸.

⁴⁷ Robertello escribirá lo siguiente, por ejemplo, en su comentario a un pasaje de la *Poética*, 1456a, 15-18: «Historicum munus es proprium (non poetarum) aut unius personae multas actiones persequi, aut multarum personarum. Nam poetae circa unam unius personae versantur actionem: siquid praeter hac addunt, id episodice faciunt» (*In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, Florencia, in officina Laurentii Torrentini, 1548, pág. 216).

⁴⁸ Juan Pablo Mártir Rizo, *Poética de Aristóteles traducida de latín, ilustrada y comentada* (1623), M. Newels, ed., Köln-Opladen, Westdeutscher Verlag, 1965, pág. 63.

El papel central desempeñado por estos tres monarcas (y no por Garcerán, como señala Torres) es indudable, por lo que desde la preceptiva aristotélica renacentista tal repartición de protagonismos resultaba censurable. Mártir Rizo ha leído la *Spongia* de Torres Rámila y la menciona precisamente en el contexto de esta crítica a los múltiples protagonistas principales de la *Jerusalén conquistada*:

Luego tres héroes, tres cabezas, fueron las de esta fábula contra el precepto del arte, pues querer defenderlo diciendo que iba Alfonso y Felipe militando debajo de las banderas de Ricardo es ofender la nación española y no es verisímil (como lo mostró agudamente el doctísimo maestro Pedro de Torres Rámila, colegial teólogo de Alcalá en su *Spongia*), ni yo sé cómo llevaran esto los franceses tan amigos de su honra y crédito. Menos inconveniente es decir que fue hierro contra el arte con ir a esta conquista tres héroes, que no ofender la reputación de la patria. Diferente es la fábula de la *Ilíada* de Homero, adonde el héroe es solo Aquiles; en la *Odisea*, Ulises; en la *Eneida* de Virgilio, Eneas.

Las citas de Aquiles, Ulises y Eneas en contextos similares son abundantes en la crítica literaria del siglo XVI. Los poemas de Homero y de Virgilio representaban la cima de la poesía épica para los teóricos aristotélicos de la época. El prestigio de Virgilio venía avalado desde la época medieval, pero el de Homero se había recuperado, primero, con el estudio de la lengua griega por parte de los humanistas en el siglo XV y, más tarde, precisamente con las lecturas y comentarios de la *Poética* de Aristóteles a mediados de siglo, donde la *Ilíada* y la *Odisea* son presentadas en varias ocasiones como paradigmas de la poesía épica.

En el pasaje citado, Mártir Rizo parece aludir a una réplica por parte de Lope o alguno de sus colegas a la crítica por esta repartición del protagonismo en tres monarcas distintos («querer defenderlo diciendo que...»). Sin embargo, este argumento no se encuentra en la *Expostulatio* de Columbario, que en su respuesta al pasaje citado de Torres Rámila escribe lo siguiente:

Como desconoces por completo la poética, no disputo contigo sobre la construcción del poema. Nadie, con todo, será tan injusto evaluador de las cosas como para no juzgar esta epopeya del todo perfecta en sus partes sin dejar de reconocer en ella muchas acciones. Ya que el poner en escena a diferentes generales fue un recurso tomado por licencia de la misma poética, que no limita el poema a un solo protagonista. En esto siguió las huellas de los poetas antiguos, de Virgilio y de Homero, cuya tuba no celebró sólo a los Eneas y Agamenones, sino también a los Turnos, los Aquiles y los Héctores. Y no es necesario que dirijas nuestra atención a las partes esenciales de un poema, ya que no se encuentra nada en esta epopeya que contradiga a la *Poética* de Aristóteles, al *Arte* de Horacio o, por último, si recurrimos a los modernos, al mismo Julio César Escalfígero⁴⁹.

⁴⁹ «Cum nihil prorsus in poetica noveris, idcirco tecum de poematis constructione non disputo. Nullus tamen erit tam iniquus rerum aestimator qui non hanc epopeiam suis integre partibus

La *Ilíada* funciona como ejemplo de poema con tres protagonistas (Agamemón, Aquiles, Héctor), según sucede en la *Jerusalén*. Esta lectura, sin embargo, no la aceptaría ningún aristotélico de la época, para quien el protagonista principal de la obra no sería otro que Aquiles (como señala Mártir Rizo), mencionado en el primer verso del poema. Por otra parte, la aparición de Aristóteles, Horacio y Escalígero en este contexto carece de implicaciones reales en un plano teórico; se trata de una remisión a las obras que se consideraban como poéticas por antonomasia.

La duda por parte de lectores contemporáneos sobre cuál era el protagonista central de la epopeya de Lope está documentada en otra clase de documentos. En un manuscrito de la Biblioteca Nacional donde se reúnen poesías de Francisco de Rioja, se encuentran las notas de un lector de la *Jerusalén conquistada* en las que se reseñan objeciones y elogios al poema⁵⁰. En una de estas notas, dedicada a la octava 53 del penúltimo canto del poema, se lee: «Esta octava no es historial y la quitara y diera fin al libro sin proseguir, pues el título de la obra no se extiende a más» (pág. 415). El lector ha advertido que el poema debería acabar justo cuando Ricardo Corazón de León regresaba a Inglaterra después de la conquista⁵¹. Para abundar en este particular, escribe el margen: «El héroe del poema es Ricardo», y remite al pasaje en el que funda esta observación (canto I, octava 6): «Ricardo ilustre, asunto glorioso / de mi mejor edad...». Esta interpretación es un ejemplo de la presión que ejercían determinados principios teóricos en la lectura de un poema. Este lector anónimo, que ha leído la *Jerusalén* pensando en la composición de un poema épico propio (en un momento se indica a sí mismo: «para mi poema», pág. 418), necesita identificar al protagonista principal de la obra, porque ha aprendido, como Torres, que «unam debe essere actionem, unum ducem, non plures».

absolutam esse iudicet, qui plures in ea actiones agnoscat. Nam quod plures in scenam duces induxerit, id ex ipsius artis poeticae licentia mutuatus est, quae non tam arcte poema ipsum intra unius personae terminos includit, qua in re poetarum antiquorum vestigia sequutus est, Virgili scilicet et Homer, quorum tuba non Aeneas solum et Agamennones, sed Turnos, Achilles et Hecutores celebravit. Nec est opus, ut partes poematis essentielles nobis ingeras, cum nihil in hac epopeia reperitur, quod vel Aristotelis *Poeticae*, vel *Arti* Horatii, vel denique si ad neotericos decurrimus, ipsi etiam I. Caesari Scaligero contradicat» (fol. 19r.-v.).

⁵⁰ A la «*Jerusalén*» de Lope, BNE, ms. 3888, editado por Joaquín de Entrambasaguas en Lope de Vega, *Jerusalén conquistada*, Madrid, CSIC, 1954, 3 vols., III, págs. 407-420.

⁵¹ Mártir Rizo objetaba al poema el mismo problema tras mencionar las partes que debe presentar todo poema (págs. 62-63).

4.3. *La tragedia: entre retórica y poética*

Estas observaciones de Torres Rámila sobre la falta de unidad de acción y la repartición del protagonismo entre varios generales se acompañaban de críticas a algunos pasajes de la *Jerusalén*. En ocasiones se critica el tratamiento de determinados episodios como la muerte de Saladino, el cautiverio de Alfonso VIII en la isla de Chipre (fol. 19v) o la embarcación repleta de reptiles que deben combatir las huestes cristianas (fol. 20v); en otras, se censura el empleo abusivo de léxico de navegación (fol. 18v) o la mala traducción en una octava de un modelo latino que Lope presentaba en el ladillo de la página como fuente de su texto (fol. 23v). Entre este conjunto de críticas, destaca la mencionada en primer lugar, dirigida al tratamiento literario de la muerte de Saladino:

Pero ¿dónde está el propósito de la obra? ¿Dónde la piedad que es el fin de la tragedia? Ya que para inspirar tristeza en los ánimos de los oyentes de tal modo que, conmovidos por el sufrimiento, corran las lágrimas derramadas de los ojos por sus mejillas, el líder de los canopios e idumeos no tenía que haber muerto de modo tan inoportuno por una enfermedad, sino entre las armas terribles de la guerra atravesado por innumerables heridas o por otro suceso de la adversa fortuna⁵².

La muerte de Saladino, el gran sultán del siglo XII que reconquistó Jerusalén y unificó política y religiosamente el Oriente próximo, se describe en las últimas octavas del poema⁵³. Esta muerte no acaece por un enfrentamiento militar o un imprevisto de la fortuna, sino, en efecto, por una enfermedad (XX, 132-149).

El pasaje citado de la *Spongia* es interesante por varias razones: en primer lugar, Torres parece aceptar el carácter trágico de la epopeya de Lope. Recordemos que Lope define su obra como *epopeya trágica*⁵⁴. En este sentido, en

⁵² «Sed ubi scopus? Ubi commiseratio tragediae finis? Nam ut audientium animis maerorem iniiceret, ut dolore percussis, per genas lachrymae oculis obortae defluerent, non Canopi totius et Idumae princeps proprio confectus morbo intempesta erat morte occubiturus, sed inter tot horrentia Martis arma innumeris confossus ictibus aut alio adversae fortunae casu» (fol. 19v). Con esta alusión anacrónica a los canopios e idumeos, Torres Rámila alude, por un lado, al territorio egipcio (Canopus era una antigua ciudad portuaria situada en el delta del Nilo), y por otro, a la zona del sur de Israel y Jordania (espacio geográfico de la provincia idumea en la época romana), ambas dominadas por el sultán Saladino.

⁵³ La figura de Saladino y sus conquistas militares habían sido objeto de tratamiento literario por parte de muchos escritores. Véase Daniel Devoto, «Lope y Calderón frente al ejemplo XXV del *Conde Lucanor*», *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*, Madrid, Gredos, 1974, págs. 296-311 (debo esta referencia al profesor Rafael Ramos).

⁵⁴ Para la cuestión del carácter trágico de la obra, véanse los trabajos de Joseph Gariolo, «¿Por qué la *Jerusalén conquistada* de Lope lleva por subtítulo las palabras: epopeya trágica?»,

tanto que tragedia o en tanto que poesía que tiene elementos trágicos, es lícito esperar —partiendo de Aristóteles— que la obra despierte el temor y, como se especifica aquí, la piedad en el lector (la «commiseratio»).

Las observaciones de Aristóteles sobre la tragedia, por el lugar central que ocupan en la *Poética* del filósofo, se proyectaron a menudo al conjunto de los géneros poéticos y, en este sentido, no es extraño que el fin específico de la tragedia se presentara también como propio, por ejemplo, de la épica: «la una y la otra tienen por fin la extirpación de las pasiones por medio del miedo y compasión», escribía el Pinciano a propósito de la tragedia y la epopeya⁵⁵. Cabe la posibilidad, en este sentido, de presuponer en la percepción de los géneros literarios de Torres Rámila esta identidad de objetivos entre ambos géneros. Esta cuestión, sin embargo, es imposible de averiguar a la luz de los textos que conservamos de la *Spongia*.

Lo más interesante de este pasaje de la *Spongia*, sin embargo, es el ejemplo que esgrime Torres para mostrar al escritor la clase de sucesos que provocan la piedad del lector: una muerte por las innumerables heridas recibidas en el contexto de un combate violento. ¿Qué noción de lo que se considera ‘trágico’ se está manejando aquí? ¿Encajaría este ejemplo dentro de la clase de sucesos que para Aristóteles desencadenan la piedad y el temor propios de la tragedia? Aristóteles señala tres recursos para provocar la piedad y el temor: la peripecia, la anagnórisis y lo patético. Tanto los cambios de fortuna de los personajes (la peripecia) como el reconocimiento entre personajes (la anagnórisis) derivados verosímelmente de los hechos que acaban de representarse son los dos elementos por medio de los cuales el poeta trágico logrará sus objetivos de forma más perfecta. Un tercer elemento es lo patético, cuestión a la que se le dedican solamente tres líneas de la *Poética*, al final del capítulo 11. En la traducción de Robortello, una de las más divulgadas en España, el pasaje de la *Poética* (1452b-9-13) leía como sigue:

Partes igitur hic fabulae duae habentur: agnitio et peripetia; tertia superest perturbatio. Nam de peripetia et agnitione satis diximus. Perturbatio vero actio est letifera seu dolore plena, veluti cum neces, cruciatus, vulnera caeteraque generis huius palam fiunt (*Explicationes*, págs. 116)⁵⁶.

Romance Notes, XXXI, 1951, págs. 225-233; Georges Güntert, «Lope, lector del Tasso: la *Jerusalén conquistada*», *Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, M. Criado de Val, ed., Madrid, Edi-6, 1981, págs. 581-589; y, sobre todo, la revisión del asunto planteada por Florence d’Artois, «Las imágenes agentes y lo trágico en la *Jerusalén conquistada*», *Anuario Lope de Vega*, XII, 2006, págs. 19-34, a quien sigo de cerca en estas páginas.

⁵⁵ *Philosophía antigua poética*, XI, en *Obras completas*, J. Rico Verdú, ed., Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1998, I, pág. 452

⁵⁶ ‘Hay aquí, por lo tanto, dos partes de la fábula: la agnición y la peripecia; la tercera es la *perturbatio*. Sobre la peripecia y la agnición ya hemos hablado suficiente. La *perturbatio* es una

Sólo si entendemos que la escena que propone Torres Rámila para la muerte de Saladino se inspira directamente en este pasaje de la *Poética* podríamos afirmar sin reparos que el planteamiento es aristotélico. Es el único pasaje de la *Poética* en el que se habla de forma explícita de muertes y heridas. Más adelante Aristóteles señalará que también la epopeya debe constar de peripecias, agniciones y sucesos patéticos, pero no dará ejemplos.

Quizá la respuesta no se encuentre tanto en el texto de la *Poética* como en la lectura que llevaban a cabo de este pasaje aristotélicos como Robortello. En su explicación dice lo siguiente:

Non quidem ita intelligendum est ἐν φανερόν, ut in scena spectanda praebeantur atrocía quaedam, hoc enim repugnat omni veterum artificio naturaeque ipsi; tametsi quaedam spectari possunt ut vulnera, ulcera et tabes (Ibíd., pág. 116)⁵⁷.

Robortello acepta que aparezcan determinados elementos patéticos como golpes, heridas o enfermedades en escena, pero muestra su rechazo a una interpretación del texto aristotélico que legitime un tipo de escenas demasiado terribles. Todo parece indicar, por lo que se sabe de la tragedia griega, que esta era la percepción del asunto que tenía el propio Aristóteles. En otro lugar de la *Poética*, además, desaconseja la producción del temor y la piedad por medio de los recursos que ofrecía el aparato escénico. Es mejor, explica Aristóteles, que el temor y la piedad se produzcan por la sucesión misma de los hechos puestos en escena. Nos basta con oír el relato de la historia de Edipo, sin la representación de ninguna escena efectista, para que experimentemos temor y piedad. Torres Rámila, en cambio, de tener en mente el pasaje de la *Poética* sobre lo patético, estaría interpretando el texto aristotélico justamente en el sentido que Robortello y el mismo Aristóteles habrían rechazado.

Creo que, en realidad, el problema es más sencillo. El hecho de que no se aluda a los mecanismos de producción del temor y la piedad, como la peripecia y la anagnórisis, y, sobre todo, que Torres no vincule esa muerte que imagina para Saladino con la producción de lo patético de la que habla Aristóteles, me inclinan a pensar que Torres no tenía presente el texto de la *Poética* y los ejemplos que allí se ofrecían. De haberlo tenido, creo que no habría dejado de referirse a él de alguna manera.

Si en esta visión de lo trágico no hay, como parece, un recuerdo del citado pasaje de la *Poética*, conviene preguntarse ahora de donde procede esta asocia-

acción mortífera o bien una acción llena de sufrimiento, como por ejemplo las muertes violentas, torturas, golpes y otras de este género que suceden a la vista de todos’.

⁵⁷ ‘No hay que entender ἐν φανερόν [‘a la vista de todos’] como si tuvieran que mostrarse cosas terribles en escena, pues esto se opone al arte de los antiguos y a la misma naturaleza; pueden verse, sin embargo, algunas cosas como golpes, heridas y enfermedades’.

ción de lo trágico con las escenas truculentas como la imaginada por Torres Rámila. Leamos, por ejemplo, la entrada dedicada a la «tragedia» en el diccionario más consultado de la época, el Calepino:

Tragedia. Género de poema muy serio en el que se representan desgracias de reyes, príncipes o de aquellos que viven en la corte, y que tiene generalmente un desenlace tristísimo. [...] La tragedia se diferencia de la comedia porque en ésta se presentan personajes humildes y particulares; en la tragedia, en cambio, se presentan reyes, príncipes y, en ocasiones, también héroes y dioses. Las tragedias tienen un argumento luctuoso con un final tristísimo. La tristeza, en efecto, es propia de la tragedia⁵⁸.

El origen de estas distinciones bien conocidas entre la tragedia y la comedia se encuentra en Donato y tendrán una larga difusión en toda clase de textos literarios y enciclopédicos desde san Isidoro en adelante⁵⁹. Estas observaciones serán el fundamento de toda la reflexión teórica sobre la comedia y la tragedia hasta principios del siglo XVII en España (si dejamos al margen casos excepcionales como el del Pinciano o Cascales). La cita del Calepino cifra la perspectiva de la tragedia más inmediata y obvia para cualquier individuo de la época, una perspectiva no mezclada todavía con ningún elemento aristotélico.

Lo que interesa de esta definición, además de la caracterización de la tragedia como una obra «tristísima» en la que se «representan desgracias» de personajes nobles, son los ejemplos que cita Calepino para ilustrar diferentes usos del sustantivo: Ovidio, *Amores*, III, 1; Horacio, *Carmina*, II, 1; Cicerón, *De oratore*, I y II; Quintiliano, *Institutio oratoria*, VI; Erasmo, *Adagia*. Para definir el género de la tragedia, Calepino reproduce un listado de citas que pertenecen al canon de lecturas que hacía un estudiante de gramática y de retórica en la escuela y la universidad: los poemas de Ovidio y Horacio y los adagios de Erasmo para los comentarios de texto y ejercicios de composición literaria en las clases de gramática; Cicerón y Quintiliano para las clases de retórica. Solamente hay que añadir un autor a este currículum de lecturas para encontrar la clave que explica la percepción de lo trágico que maneja Torres Rámila: Séneca.

⁵⁸ «*Tragoedia -ae*. Poematis grauissimi genus, quo regum, principumve aut eorum qui in auliis regum versantur calamitates depinguntur tristissimum fere habens exitum. [...] Differt autem tragoedia a comoedia quod in hac humiles et priuatae personae introducuntur; in tragoedia reges et principes, nonnunquam etiam heroes et dii. [...] Tragoediae totum quidem argumentum habent luctuosum exitum autem tristissimum. Tristitia namque tragoedia propria est» (Ambrosio Calepino, *Dictionarium*, Lyon, herederos de S. Grifo, 1559, s. v.).

⁵⁹ Véanse Marvin T. Herrick, *Comic Theory in the Sixteenth Century*, Urbana, University of Illinois Press, 1964, págs. 57-70; Henry A. Kelly, *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; y María José Vega, *La formación de la teoría de la comedia: Francesco Robortello*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1997, pág. 43.

Las tragedias de Séneca representaban desde el siglo XIV el paradigma del género para el humanismo europeo, eran leídas y estudiadas en las clases de gramática, y tenían la particularidad de abundar precisamente en escenas de carácter violento y sangriento. En este sentido, en el momento de caracterizar el concepto de tragedia que maneja Torres Rámila, no podemos olvidar al conjunto de dramaturgos de finales del siglo XVI que escribieron tragedias a imitación de las tragedias de Séneca y de sus imitadores italianos. Estos dramaturgos procuraban precisamente conmover a los espectadores por medio de imágenes y escenas terribles y sangrientas. Cristóbal de Virués, Lupercio Leonardo de Argensola, Juan de la Cueva y otros dramaturgos se sirvieron de esta clase de recursos —representados directamente en escena o relatados por un actor— para conmover al espectador⁶⁰. Los dramaturgos españoles de ese periodo desconocían las consideraciones de Aristóteles sobre la piedad y el temor derivados de una cuidada estructuración de los episodios. Para la construcción de una escena trágica, estos dramaturgos imitaban escenas del teatro senequista y aplicaban recursos que habían aprendido a manejar en las clases de retórica (como la *evidencia* o las *imágenes agentes*)⁶¹.

Este es el contexto cultural en el que hay que entender el pasaje de la *Spongia* sobre la muerte de Saladino. En primer término, la pedagogía de la época, con la noción de tragedia que manejaban los gramáticos medievales y la lectura de las tragedias de Séneca; en segundo lugar, la práctica teatral de los dramaturgos —formados en esa misma pedagogía— que pusieron en escena y publicaron tragedias escritas a la manera de Séneca y de sus imitadores italianos.

⁶⁰ Para las características de las tragedias españolas de la segunda mitad del siglo XVI, además de los estudios clásicos de Alfredo Hermenegildo, Jean Cannavagio o Marc Vitse, véase ahora la tesis doctoral de Florence d'Artois, *La «tragedia» et son public au Siècle d'or (1575-1635). Introduction à l'étude d'un genre: le cas de Lope de Vega* (Paris X-Nanterre, 2009). Sobre la influencia concreta de Séneca en las tragedias españolas de la época, véase Karl Alfred Blüher, *Séneca en España. Investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVII*, J. Conde, trad., Madrid, Gredos, 1983, págs. 318-330.

⁶¹ La retórica clásica ya recomendaba al orador forense que empleara imágenes impactantes, reconocibles para el auditorio y que pudieran fijarse durante mucho tiempo en la memoria (*Rhetorica ad Herennium*, III, 22; *De oratore*, II, LXXXVII, 37); entre estas posibles imágenes, se mencionaba, por ejemplo, la de un objeto ensangrentado (*cruens*). Los estudiantes y futuros escritores de la segunda mitad del siglo XVI habían leído sin excepción esta recomendación clásica en la retórica de Cipriano Suárez, que fue el manual sobre la materia empleado en Castilla por todas las escuelas de jesuitas. Téngase en cuenta, además, el desarrollo que habían adquirido durante esos años todos aquellos medios retóricos —como la *evidencia*— por medio de los cuales se lograba una predicación más eficaz y persuasiva y sobre los cuales los jesuitas, necesariamente, debían de insistir especialmente en sus clases. Véase Debora K. Shuger, *Sacred Rhetoric. The Christian Grand Style in the English Renaissance*, Princeton-New Jersey, Princeton University Press, 1988, s. v. *vividness*; y María José Vega, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontificia en la poética del Renacimiento*, Madrid, CSIC-Universidad de Extremadura, 1992, págs. 283-343.

Lo más paradójico es que, muy probablemente, por lo menos en el contexto de la *Jerusalén conquistada*, la noción de lo trágico que manejan Lope y Torres es la misma. El poema, en efecto, presenta un buen número de escenas violentas en el marco de enfrentamientos bélicos (la misma clase de escenas que echaba en falta Torres Rámila para presentar la muerte de Saladino). Lope aprovecha todo el caudal de imágenes conmovedoras para describir los movimientos de los personajes y los efectos que causa el lance en sus cuerpos⁶².

Este tratamiento de los episodios bélicos lo observamos con especial intensidad en el último de los enfrentamientos entre árabes y cristianos por la ciudad de Jerusalén, episodio que Lope —como en los ejemplos de écfrasis clásica que conocía de Homero y Virgilio— presenta como una descripción «en una tabla mal pintada» y que debe mirarse desde lejos «en perspectiva» (XVIII, 9, vv. 6 y 8)⁶³. Justo antes de que Ricardo decida abandonar la empresa de la reconquista para volver a Inglaterra y defender así a su reino del ataque imprevisto del monarca francés, Saladino y el rey inglés entablan una batalla campal entre las ciudades de Belén y Jerusalén. Ricardo, en el fragor de la batalla, «despedaza» y «degiella» a los enemigos. Un poco después, el portugués Ruy de Silva pelea sin armas, cuerpo a cuerpo, con el turco Caribe:

Los cabellos sangrientos erizados,
los blancos ojos con espanto abiertos,
los dientes por la lengua atravesados,
los brazos flojos y los dedos yertos;
los huesos de su ser desencajados,
con el tumor los nervios descubiertos,
levanta Silva al turco y vuelto en hielo
con ronca voz le restituye al suelo.

(XVIII, 30)

El léxico y el patetismo buscado en estas descripciones son análogos a los que pueden encontrarse, como he señalado antes, en cualquiera de las tragedias de finales del siglo XVI⁶⁴. El escritor no pretendía —ni quizá concebía— la posibilidad de conmover al espectador por medio de una cohesionada disposición de los acontecimientos contados en el poema, según quería Aristóteles. Lo trágico, para Lope, como también para Torres, residía en la naturaleza sangrien-

⁶² Cito sólo algunos ejemplos del libro primero: «mas la cintura de un revés partida / mostró los intestinos por la herida» (121, vv. 7-8); «saltó la sangre» (I, 130, v. 1); «fresca la sangre en que bañados vienen», 143, v. 8), etc. Remito para esta cuestión al citado artículo de Artois, «Las imágenes agentes», págs. 28-33.

⁶³ Para el empleo de la écfrasis en la *Jerusalén conquistada*, véase Felisa Guillén, «Ekphrasis e imitación en la *Jerusalén conquistada*», *Hispania*, LXXVIII, 1995, págs. 231-239.

⁶⁴ Véanse, simplemente, los ejemplos citados por Hermenegildo, *La tragedia en el Renacimiento español*, págs. 504-507.

ta y cruel de los episodios relatados. Escenas como las citadas eran precisamente las que reclamaba Torres Rámila para la muerte de Saladino. Un exceso de dramatismo que Aristóteles y Robortello no habrían dudado en calificar de poco recomendable para despertar el temor y la piedad en el lector. Un exceso de dramatismo que, sin embargo, nos permite apreciar un elemento que podríamos calificar de «teoría literaria» en el que Torres Rámila y Lope de Vega estaban de acuerdo.

5. CONCLUSIONES

La circunstancia de contar solamente con una serie de extractos de la *Spongia* original dificulta, como he apuntado, la tarea de reconstruir las premisas teóricas sobre las cuales se constituyó la censura de las obras de Lope. Los pasajes comentados en estas páginas ponen de manifiesto, por un lado, el papel fundamental que desempeñaba la imitación de los autores clásicos o contemporáneos (italianos, especialmente) en su concepción de la práctica literaria, y por otro, la asimilación de algunos principios del aristotelismo renacentista, entre los que sobresale la exigencia de la unidad de acción. El aristotelismo de Torres Rámila parece el mismo que localizamos en algunas afirmaciones de Cristóbal de Mesa o de Cristóbal Suárez de Figueroa: una preocupación por la articulación de las partes que conforman el texto poético que se concretaba en la exigencia de la unidad de acción⁶⁵. Se trataba probablemente de los aspectos más atractivos y fáciles de asimilar de ese aristotelismo que habían aprendido básicamente en los diálogos de Torquato Tasso y al que apelaban, sin duda, para erigirse como representantes de la vanguardia en la materia. Como aficionados a las cuestiones de teoría literaria —a diferencia de un Pinciano o un Cascales, por ejemplo—, carece de sentido postular en Torres Rámila o en cualquiera de los autores citados un conocimiento directo de la *Poética* de

⁶⁵ Este particular puede observarse, por ejemplo, en el prólogo de Cristóbal Suárez de Figueroa a la novela pastoril *La constante Amarilis* (1609): «Ni te parezca busco en los siguientes episodios nuevas ocasiones de dilación, que si lo miras con cuidado, hallarás ser su trabazón no violenta, antes llamarse uno a otro con propiedad, o por razón de materia, o por novedad de sujeto; y para ornamento y belleza de obra digna de alabanza no solo es lícita, mas forzosa la variedad de digresiones y extensión de coloquios» (citado por Avalor-Arce, *La novela pastoril*, págs. 217-218). Compárese con el interesante comentario del editor francés de la *Arcadia* (la traducción era de Nicolas Lancelot) sobre las constantes digresiones de Lope en sus obras literarias: «[el traductor] il a très prudemment modéré les superfluités que l'on peut avoir remarquées en l'*Arcadie*, aussi bien qu'en la plupart des autres livres de Lope, qui interrompent souvent la suite nécessaire et le droit fil de son sujet» (*Les délices de la vie pastorale de l'Arcadie, traduction de Lope de Vega, fameux auteur espagnol*, Lyon, P. Rigaud, 1622, pliego de preliminares, sign. A7r.).

Aristóteles, ni menos aún la capacidad de adivinar la nueva concepción de la literatura y de los géneros literarios implícitas en dicho tratado⁶⁶.

Desde un punto de vista cultural, la utilización de estos conceptos nos asegura la existencia de un círculo de individuos que consideraban el aristotelismo como el marco teórico de referencia más prestigioso en la época (Torres, Mesa o Figueroa no eran, sin duda, individuos aislados): desenvolverse adecuadamente en el manejo de estos principios proporcionaba reputación dentro de este círculo y, desde luego, el más alto honor que podía lograrse era censurar la obra del autor más famoso de la época aplicando dichos principios (tampoco Torres Rámila era el único que despreciaba las obras de Lope)⁶⁷.

Desde el punto de vista de la teoría literaria, sin embargo, el empleo de estos conceptos no debe confundirse con el aristotelismo en sus formulaciones más maduras, pues de los pasajes conservados de la *Spongia* se desprende una concepción de la práctica literaria todavía demasiado parecida a la de quienes escribían al margen del aristotelismo (como el propio Lope) y se apoyaban exclusivamente, por un lado, en la competencia literaria que habían adquirido con la imitación de los autores y, por otro, en los principios compositivos y estilísticos de la retórica⁶⁸.

⁶⁶ Véase Daniel Javitch, «The Assimilation of Aristotle's *Poetics* in Sixteenth-Century Italy», *The Cambridge History of Literary Criticism*, III: *The Renaissance*, Glyn P. Norton, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1999, págs. 53-65.

⁶⁷ Con esto no estoy afirmando la existencia de un círculo de aristotélicos enfrentado a Lope y a sus seguidores. Me parece que esta es una falsa oposición que no ayuda a entender el complejo sistema literario de la época. En este círculo de individuos que compartían esta perspectiva del aristotelismo no estaba, a mi juicio, Lope, pero sí algunos amigos suyos. Pongo sólo el ejemplo de Bartolomé Elisio de Medinilla. Para prestigiar la figura de Lope, su amigo escribe (entre 1618 y 1620) un diálogo titulado *El Vega de la poética española*. En este diálogo Elisio de Medinilla introducía un parlamento en el que se señalaba que la *Poética* de Aristóteles había sido la guía de Lope en todas sus composiciones. El diálogo se interrumpe lamentablemente (y quizá significativamente) cuando el propio Lope iba a dar cuenta de este particular. Elisio de Medinilla aquí está más cerca de Torres Rámila, de Suárez de Figueroa o de Cristóbal de Mesa que del propio Lope, y creo que es importante introducir este matiz para relativizar las categorías generales que solemos manejar sobre estos problemas. Véase el prólogo y la edición del texto llevados a cabo por Luigi Giuliani y Victoria Pineda, «Baltasar Elisio de Medinilla, *El Vega de la poética española*», *Anuario Lope de Vega*, III, 1997, págs. 247-272.

⁶⁸ Para una exposición más desarrollada de este particular, véase Xavier Tubau, *Una polémica literaria: Lope de Vega y Diego de Colmenares*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2007, págs. 23-31 y 94-137.